SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 238 26 • 5 • 2002

RADAR libros

ARIEL SCHETTINI Orbis Borges
ESTE SÍ Un poema de Delfina Muschietti
VIDA Y LITERATURA La escritura de sí
RESEÑAS Facio, Olguín, Pessoa, Verón



MAL DE OJO

Por muchas razones, *La naranja mecánica* es uno de los grandes libros sobre jóvenes del siglo XX. Si bien la novela de Burgess cumple este mes cuarenta años, su protagonista, Alex, sigue siendo un hito insoslayable a la hora de reflexionar sobre las relaciones entre el individuo y el Estado, el arte y el delito.

POR CARLOS GAMERRO

La naranja mecánica, de cuya publicación se cumplen este mes cuarenta años, nació de dos experiencias personales del autor. En 1944, mientras Burgess servía en Gibraltar, su esposa embarazada fue atacada, golpeada y robada por cuatro desertores del ejército, a resultas de lo cual perdió el embarazo. Nunca habría otro, y el autor siempre sintió que el alcoholismo y la temprana muerte de su mujer fueron consecuencia directa de esa experiencia. El episodio es recreado en la novela cuando Alex, el protagonista, y sus tres compinches o *drugos* entran a la fuerza en la casa del escritor F. Alexander, quien está trabajando en el manuscrito de una novela titulada, precisamente, *La naranja mecánica*. Los *drugos* destruyen el libro, golpean salvajemente al escritor –aunque sin dejarlo paralítico como en la versión cinematográfica– y lo obligan a mirar cómo violan a su mujer, quien morirá poco después. Burgess dijo que eligió narrar el episodio desde el punto de vista de los atacantes y no de las víctimas como un "acto de caridad" hacia los agresores de su mujer, y la casi identidad de los nombres Alex y Alexander puede tomarse como otro intento de acercamiento; pero también es posible ver en ello razones menos altruistas: la necesidad de expiar la culpa de no haber estado, obligándose no sólo a verlo sino a sufrirlo él también; la tentación de invertir la situación traumática, poniéndose en el lugar del que tiene el poder y el control; la opción de permitirse el amargo placer de la venganza ficcional, cuando hacia el final de la historia sea Alex el que se encuentre indefenso en manos del escritor.

El otro episodio fue inmediatamente anterior a la redacción de la novela. En 1960 se le diagnosticó a Anthony Burgess un tumor cerebral, y se lo condenó a un año de sobrevida. Decidido a asegurar el futuro de su mujer mediante los derechos de autor, escribió cinco novelas y media en un año, al cabo del cual se encontró todavía con vida. Burgess viviría otros 33 años, y la media novela, completada, se convertiría eventualmente en *La naranja mecánica*. Aparte de comprobar que no era tanto el apuro, tuvo otros motivos para darse un respiro y permitirse repensar la obra. Burgess había encontrado un tema y una ambientación, pero le faltaba algo esencial: el lenguaje. Su estudio del ruso, como preparación de un viaje a la URSS que realizaría al año siguiente, fue lo que le permitiría inventar el *nadsat*, dialecto juvenil en el que hablan los protagonistas y está narrada la novela, una mezcla de ruso y *slang* angloamericano rimado, aderezado con pronombres y formas de dicción del inglés isabelino (en su primerísima versión, la historia transcurría en tiempos de Shakespeare, origen que dejó sus huellas en el lenguaje y también en la vestimenta de Alex y sus *drugos*).

EL LENGUAJE EXTERIOR

Además de escritor y compositor, Burgess fue un lingüista políglota, apasionado de los idiomas, dialectos y jergas –el lenguaje de los hombres de la Edad de Piedra en el film *La guerra del fuego* (1981) de Jean-Jacques Annaud le pertenece–, y uno de los críticos más perceptivos de la obra de James Joyce (sobre la cual escribió los esenciales *ReJoyce* y *Joysprick*). Para su novela había pensado en un principio en el lenguaje de los Teddy Boys, los Mods y los Rockers, cuyos enfrentamientos callejeros, de los que fue testigo en Brighton y Hastings, sirvieron de modelo e inspiración para la violencia de *La naranja mecánica* (poco después, en Leningrado asistiría a episodios semejantes, que confirmarían su intuición de que la violencia juvenil no es un fenómeno exclusivo del mundo capitalista).

Pero la utilización sistemática de un *slang* contemporáneo tomado de la calle –sobre todo si se usa en la narración y no meramente en los diálogos– supone un grave peligro. Nada envejece más rápido que la jerga adolescente: el lenguaje del libro puede haber pasado de moda en menos de una generación, y todos conocemos el efecto no sólo anacrónico sino también risible del "lunfardo de época", sobre todo el de la época inmediatamente anterior: imaginemos una novela o película argentina actual donde los adolescentes se la pasaran diciendo "brutal", "mató mil", "cheto", "mersa", "frula", "gomas", etc. Raymond Chandler, enfrentado al análogo problema de representar el habla de gangsters y ladrones, resumió con su habitual precisión las dos soluciones posibles: "El uso literario del *slang* es un arte en sí mismo. He descubierto que hay sólo dos clases que sirven: el *slang* que está establecido hace rato en la lengua, o el que tú mismo has inventado. Todo lo demás habrá pasado de moda para cuando el libro llegue a la imprenta".

J. D. Salinger, que unos diez años antes de Burgess tuvo que lidiar con la cuestión en *El cazador oculto*, optó por una variante de la primera alternativa: para encontrar la voz de su narrador Holden Caulfield, indiscutible pionero del dialecto literario adolescente, Salinger combina las palabras del argot histórico del inglés con las palabras nuevas que tenían mayores posibilidades de perdurar en el tiempo, por lo cual su novela puede ser leída cincuenta años después incluso por lectores adolescentes sin la incómoda sensación de la que hablamos. Ésta es una de las pruebas más difíciles que el paso del tiempo le propone a un escritor: saber tomarle el pulso al lenguaje y percibir, en las palabras del presente, sus posibilidades de vida futura. Hasta cierto punto, cualquiera de nosotros puede intentarlo: no es arriesgado predecir que términos relativamente nuevos como "trucho" o "ñoqui" tienen una larga y saludable vida por delante, mientras que otros como "masa" o "copado" tienen los días contados.

Burgess, cuya novela, con su lenguaje adolescente, su por momentos pringosa primera persona y sus constantes apelaciones a la complicidad del lector, puede considerarse el reverso oscuro de la de Salinger (Holden y Alex constituirán a partir de su publicación dos modelos posibles de rebeldía adolescente, angélico y diabólico, que la literatura y el cine explorarán de allí en más), optaría por la segunda alternativa.

Escribir una obra literaria en un lenguaje inventado, y proceder a crear ese nuevo lenguaje injertando palabras de otros idiomas en las palabras de la propia lengua era una osadía que Burgess aprendió de su idolatrado Joyce, y varios términos del *nadsat*, como *malchicks* (muchachos) o *malenky* (poco) llegaron al *nadsat* desde el ruso vía *Finnegans Wake* (el de Joyce y Burgess es un caso testigo de lo fatal que pueden ser a veces las relaciones de filiación literaria: a diferencia de la de Beckett, quien al precio de escribir en otra lengua logró sacudirse el yugo, la carrera literaria de Burgess transcurrió entera bajo la sombra de su demasiado genial precursor).

Burgess situó su novela en un futuro cercano (principios de los setenta) y contra la tendencia de la ciencia ficción a definir lo fundamental de su futuridad en términos de ambientación o tecnología (algo que necesariamente funciona mejor en el cine que en literatura) apostó todo al lenguaje: el sabor del futuro corresponde en su novela al *sonido del lenguaje del futuro*. La justificación de por qué los jóvenes de su mundo presumiblemente inglés hablan una jerga basada en el ruso es tan débil ("la mayoría de las raíces son eslavas. Propaganda. Penetración subliminal", dice algún personaje en la segunda parte) que es mejor ignorarla; en nada ayuda además, saber si vienen del ruso o de alguna otra lengua: el contexto en general las explica y la mayoría son tan poderosas que el lector pronto las prefiere a las de la suya propia. Y aunque sean lo primero que salta a la vista, o al oído, no son tanto las palabras en sí, sino el apoyo que prestan a una sintaxis insidiosa, envolvente y profundamente musical, plena de rimas internas y repeticiones hipnóticas, las que otorgan a la prosa de Burgess (uno está tentado a corregir, de Alex) su inolvidable poder expresivo.



Burgess es escéptico acerca del rol educativo y liberador de las artes y la alta cultura. Tanto el futuro hedonista de Huxley como el espartano de Orwell coinciden en la necesidad de suprimir el arte, la música y la literatura para mejor someter a la humanidad. Burgess, con más tiempo para aprender la lección de Auschwitz, convierte a su brutal protagonista en un exquisito degustador de la música clásica.

CANTANDO BAJO LA LLUVIA

El potencial cinematográfico de la novela fue evidente desde un principio, y antes de Kubrick hubo dos intentos de llevarla al cine: el primero, en 1967, con guión de Terry Southern, comprometió a los Rolling Stones en todos los aspectos, desde la banda sonora al protagónico de Mick Jagger como Alex. El segundo fue al año siguiente, con la dirección de Ken Russell, quien terminaría dejándola por su versión decimonónica, *Los demonios* de Dostoievski. Pero el destino quiso que la novela, y con ella su autor, se volviera famosa a partir de la versión cinematográfica de Stanley Kubrick (1971) hacia el cual sin embargo (o quizás, precisamente por eso) el autor mantuvo siempre una actitud ambivalente (por un lado le dedica su novela *Napoleon Symphony*, por el otro escribe una versión musical de *La naranja mecánica* que incluye la siguiente indicación escénica: "entra un hombre con la barba de Stanley Kubrick tocando, en exquisito contrapunto, 'Cantando bajo la lluvia' en una trompeta. Lo sacan a patadas del escenario".

En parte las diferencias entre ambos tuvieron que ver con el final de la película, que nos ofrece un Alex cínico e irredento que vuelve a las andadas, ignorando así el último capítulo de la novela, en el cual el protagonista se reforma y quiere casarse y tener un bebé; pero es necesario aclarar que la eliminación del capítulo final no fue responsabilidad de Kubrick, quien nada sabía de él cuando empezó a trabajar en la película, sino del editor norteamericano, Eric Swenson, quien amablemente sugirió a Burgess que debía sacrificarlo si quería publicar en los EE.UU. (Probablemente sea éste el único caso en el cual los editores norteamericanos y, más increíblemente aun, el cine norteamericano, le impongan un final cínico o pesimista a un autor que escribió uno positivo y feliz.) Por eso, durante casi cuarenta años tanto la versión norteamericana como la española basada en ella han venido circulado con un capítulo de menos, y recién en 1999 Minotauro de España publicó la versión completa de 21 capítulos. Es decir que, en nuestro país, tanto quienes leyeron la traducción española como quienes vieron la película no conocen este final, que en la novela afecta además el diseño formal: Burgess la había estructurado en tres partes de siete capítulos cada una, para corresponder a las siete edades del hombre y sumar 21, la edad en la que el joven se vuelve adulto.

EL TIRO DEL FINAL

En la edición norteamericana y en el film, Alex se confirma hacia el final, con más fuerza que nunca, como el Peter Pan de la delincuencia juvenil. Pero se reforma y se hace adulto en el capítulo suprimido de la versión original, del que ofrecemos un breve resumen.

Ya curado del condicionamiento del "tratamiento Ludovico", Alex ha reunido una nueva banda de *drugos* y vuelve a los ambientes de siempre. Los lugares, las actitudes, las palabras son las mismas que al comienzo de la novela, reforzando esa simetría de fábula o cuento de hadas que es uno de los grandes aciertos de la novela. Sólo que Alex no es ahora el menor sino el mayor de la pandilla, y ya no parece divertirse como antes. Al pagar unas copas se le cae la foto de un bebé gordito que había recortado de una revista y llevaba en el bolsillo, y sus *drugos*, tan estupefactos como los lectores, apenas atinan a burlarse de él. Ya solo, Alex se encuentra en la calle con Pete, uno de los sobrevivientes del grupo original, quien ha abandonado la delincuencia y el *nadsat*, consiguiéndose un trabajo de oficina, un pequeño departamento y una mujercita llamada Georgina con la cual concurre a tranquilas fiestas que incluyen vino en copas y juegos de entretenimientos. "Ah, era eso. Ahora Alex saca su *britva* y los corta en tiritas", se dice el lector aliviado. Pero no. Alex conversa con ellos amigablemente y se aleja lleno de sana envidia, con visiones de llegar del trabajo a casa para encontrarse con su mujer esperándolo con la comida lista y el bebé gorjeando en su cunita del cuarto vecino, y decide que al día siguiente comenzará la busca de una madre para el bebé que anhela.

¿Qué llevó a Burgess a perpetrar este engendro? ¿Habrá sido que Alex se había vuelto demasiado poderoso y su autor, asustado, decidió que había llegado la hora de aplicarle el equivalente literario del tratamiento Ludovico? Hay pocos ejemplos tan flagrantes en toda la literatura de sustitución a último momento de una lógica estética por una ética, de un autor irrumpiendo en su relato para imponerles a último momento a la historia y a los personajes sus propias opiniones e ideología. Lo que Burgess había querido escribir, desde un principio, era una fábula moral sobre el libre albedrío, pero en algún punto (probablemente en la primera ora-

ción, cuando Alex empieza a hablar, o quizá en la segunda, cuando el *nadsat* comienza a infectar a la lengua huésped) la cosa se le fue de las manos. La novela cuenta la historia de un joven criminal, violador y asesino que es sometido por el Estado al "Tratamiento Ludovico", que implica obligarlo a mirar imágenes de extrema violencia bajo el efecto de ciertas drogas que le producen sensaciones físicas de angustia y muerte. Así condicionan su cuerpo (no su alma, ni siquiera su mente) a rechazar los actos de sexo o violencia, y como efecto colateral, condicionándolo contra la música clásica que acompañaba la proyección de los films. El tratamiento no suprime el impulso a hacer el mal (más bien todo lo contrario), sino la conexión entre impulso y acto: en el futuro, cada vez que "el sujeto" sienta el deseo de violar o lastimar, un reflejo condicionado de náusea y pánico lo paraliza. Así deja de ser una amenaza para la sociedad, pero también deja de ser un ser humano, ya que, como dice de Alex el capellán de la prisión, portavoz ocasional de su católico autor: "¿No tiene alternativa, ¿verdad? La autopreservación, el miedo al dolor físico lo llevaron a esa humillación grotesca. Su insinceridad era evidente. Ha dejado de ser un malhechor. También ha dejado de ser una criatura capaz de realizar una elección moral".

ARREPENTIMIENTO Y PENITENCIA

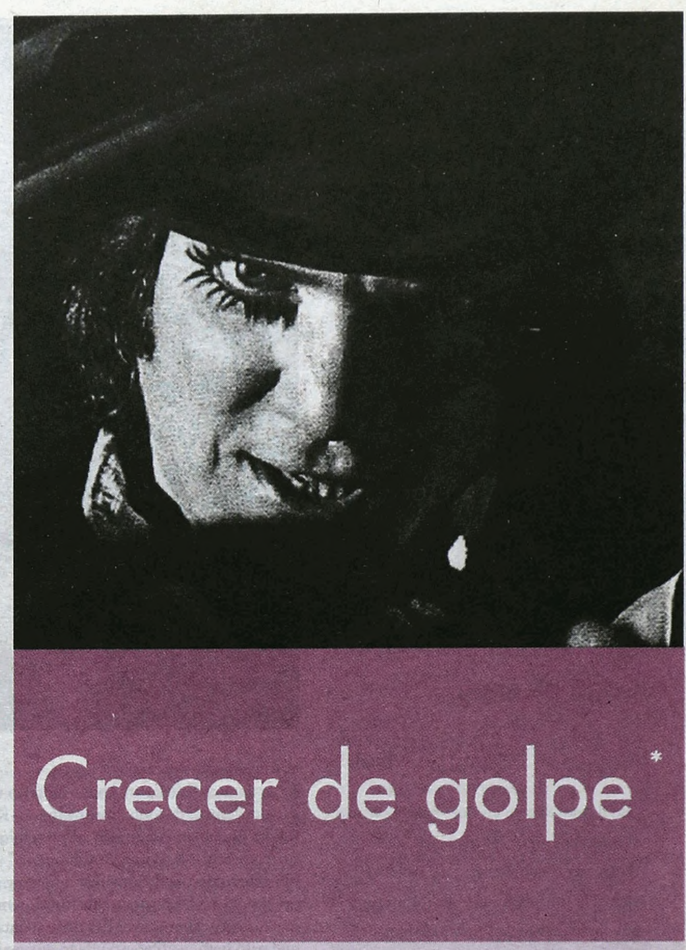
Para ilustrar su tesis, Burgess eligió a un criminal que lastima por placer, que ni siquiera tiene motivación económica para delinquir (la explicación sociológica de la criminalidad juvenil es objeto de burlas en la novela). Una fábula liberal y biempensante nos hubiera propuesto en cambio el caso de un disidente, un intelectual o un artista resistiendo las presiones de la Inquisición, o de un régimen estatal totalitario, pero así cualquiera se pone a favor del derecho a la libertad y en contra de la manipulación mecánica del hombre por el Estado. Pero Burgess, escritor católico al fin, nos propone un dilema más comprometido: ¿qué sucede si quien representa a la libertad de elección no es una figura heroica sino nuestro enemigo, y si la libertad que debemos defender es la suya, la de robarnos, violarnos y matarnos? La pregunta está así planteada con toda crudeza, con la valentía adicional que supuso para Burgess elegir no un ente abstracto, sino uno de los hombres que arruinaron la vida de su mujer y marcaron la suya para siempre. Pero Burgess no se contenta con plantear la pregunta, quiere además responderla de manera unívoca: está claro que para él es mejor que un hombre pueda elegir ser malo a que lo obliguen a ser bueno. Decidido a probar su tesis, debió temer que un final en el cual Alex siguiera matando y atacando a gente como sus lectores (los amantes de la lectura, hay que decirlo, no la pasan nada bien en sus manos) arruinara su mensaje: "Sí, todo muy lindo esto del libre albedrío, pero mirá cómo el bestia éste sigue masacrando gente. Al final lo que le hicieron en la cárcel no estaba tan mal", podría pensar más de uno. Burgess debe probar que quien es libre para elegir el mal también lo es para elegir el bien, y en el último y controvertido capítulo Alex, sin que nadie lo presione, se cansa de la mala vida y decide convertirse en un ciudadano modelo. Como teología, como teoría social o psicología puede ser aceptable; como literatura, equivale a asesinar la novela.

Quizás haga falta aclarar que el foco de la novela no es tanto el comportamiento criminal en general sino la criminalidad adolescente (Alex tiene quince años en la novela, en la película un Malcolm McDowell de 28 lo vuelve mucho mayor), que en muchos casos efectivamente desaparece con la madurez. Burgess había pensado en un epígrafe shakespeariano tomado de *Un cuento de invierno*: "Ojalá no hubiera nada entre los diez y los veintitrés años, o que la juventud pudiera dormirlos de un tirón; porque en ese intervalo no hay más que preñar jovencitas, burlarse de los ancianos, robos, peleas..." El final feliz de *La naranja mecánica* se ve matizado por la melancólica reflexión de Alex de que si bien él ya ha dejado atrás esa etapa, su hijo deberá atravesarla, y luego su nieto, y su bisnieto...

El enigmático título del libro, que básicamente alude a la condición de Alex después del condicionamiento que lo ha convertido en un hombre mecánico (el incurablemente finneganiano Burgess, que venía de pasar seis años en Malasia cuando comenzó la novela, no ignoraba que en la palabra inglesa *orange* se agazapa la malaya *orang*, "hombre") adquiere en el último capítulo una explicación adicional: "Sí, sí, la juventud debe quedar atrás. Porque ser joven es como ser un animal. O más bien, como uno de esos juguetes malencos que se videan en la calle, como esos chelovecos de lata que les das cuerda y hacen grrr grrr grrr y sale iteando, como caminando, oh hermanos míos, pero camina en línea recta y se choca con las cosas, choca y choca y no puede evitarlo. Ser joven es ser como una de esas malencas máquinas... y así itearía todo hasta el fin del mundo, una y otra y otra vez, como si un bolche cheloveco, nada menos que Él, el viejo Bogo, hiciera girar y girar y girar una vona grasña naranja entre sus gigantescas rucas".

La novela de Burgess se sitúa con justicia como tercer hito de la fértil tradición inglesa de las distopías o utopías negativas: de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, Burgess toma la idea del condicionamiento neopavloviano, el uso sistemático de drogas sintéticas y de la cultura hedonista y juvenil; de *1984* de George Orwell (1949), la imagen de un futuro totalitario hecho a partir de la combinación de lo peor del fascismo, del comunismo y del *welfare state* (estado de bienestar) capitalista. Algo en cambio que es propio de Burgess es su escepticismo acerca del rol educativo y liberador de las artes y la alta cultura. Tanto el futuro hedonista de Huxley como el espartano de Orwell coinciden en la necesidad de suprimir el arte, la música y la literatura para mejor someter a la humanidad. Burgess, con más tiempo para aprender la lección de Auschwitz (los nazis que dirigían los campos de concentración eran a la vez refinados amantes de Goethe, Wagner o Beethoven), convierte a su brutal protagonista en un exquisito degustador de la música clásica, algo que Kubrick aprovecharía a fondo en la película, obteniendo algunas de las secuencia más logradas: una patota violando a una joven con música de Rossini, la "Novena" de Beethoven con marchas nazis y bombardeos. Estos gustos musicales también vuelven a Alex, y a su violencia, mucho más atractivos, haciendo que la versión de Kubrick funcione como un tratamiento Ludovico al revés.

Al proyectar imágenes de violencia con música de Bach, Beethoven o Rossini, Kubrick vuelve más atractivas a las violaciones y las palizas, y el final cínico de su película, que presenta a un Alex irredento copulando con una rubia semidesnuda mientras fantasmagóricos personajes victorianos con máscaras a la Ensor aplauden en silenciosa cámara lenta, nos invita a confesarnos que preferimos irnos con un Alex curado no de su criminalidad, sino del condicionamiento que lo había vuelto un buen ciudadano. ♣



Crecer de golpe*

POR ANTHONY BURGESS

Mientras caminaba por las bastardas oscuras heladas calles después de itearme del mesto donde servían té y café, videaba una y otra vez como si fueran visiones, como las historietas de las gasettas: ahí estaba Vuestro Humilde Narrador Alex llegando del trabajo, y sobre la mesa lo esperaba un plato de comida caliente, y una ptitsa toda como contenta y amorosa que le daba la bienvenida. A ella no podía verla tan joroschó, hermanos míos, no se me ocurría quién podía ser; pero me vino de golpe como la sensación de que al lado de la pieza con el fuego chisporroteando y la comida caliente servida, en la otra pieza, iba a encontrar lo que estaba buscando, y fue ahí que todo me cerró, la foto que había recortado de la gasetta, mi encuentro con el viejo Pete. Porque en la pieza de al lado, en su cunita, estaba mi hijo gorjeando ajó ajó ajó. *Sí*, hermanos, sí, sí, mi hijo. Y ahí como que sentí un bolche gran vacío en mi ploto, y me asombré de lo que sentía. Porque sabía lo que estaba pasando, oh hermanos míos. Era como que estaba creciendo.

Sí, sí, sí, eso era lo que pasaba. Ah, sí, la juventud debe quedar atrás. Porque ser joven es como ser un animal. O más bien, como uno de esos juguetes malencos que se videan en la calle, como esos chelovecos de lata que le das cuerda y hacen grrr grrr grrr y sale iteando, como caminando, oh hermanos míos, pero itea en línea recta y se choca con las cosas, choca y choca y no puede evitarlo. Ser joven es ser como una de esas malencas máquinas.

Mi hijo, mi hijo. Cuando tuviera un hijo se lo explicaría todo, apenas fuera lo suficientemente starrio para entender. Igual sabía que no me iba a entender, o no querría entender, y que volvería a hacer las mismas vesches que yo, sí, quizás hasta matar a una pobre starria forella en medio de los maullidos de sus cotos y coschcas, y yo no sabría cómo hacer para frenarlo. Y tampoco él sabría cómo frenar a su hijo, oh hermanos míos. Y así itearía todo hasta el fin del mundo, una y otra y otra vez, como si un bolche cheloveco, nada menos que Él, el viejo Bogo, hiciera girar y girar y girar una vona grasña naranja entre sus gigantescas rucas.

Pero antes que nada hermanos, la vescha era encontrar a la débochca que pudiera ser madre de mi hijo. Mañana mismo empezaré, me decía. Era algo como nuevo que hacer. Era algo que debía empezar ya, como un nuevo capítulo en mi vida.

Y eso es lo que pasa, hermanos, ahora que estoy como llegando al final de mi historia. Han acompañado a su querido drugo Alex, han sufrido con él, han videado algunas de las brachnas más grasñas que el viejo Bogo haya hecho, y todas a su viejo drugo Alex. Y lo único que me pasaba era que yo era joven. Pero ahora, llegando al fin de mi relato, ya no soy joven, ya no. Alex está grande, ah sí.

Y ahora, oh hermanos míos, me voy iteando odinoco, y no pueden seguirme. Mañana todo será flores perfumadas y la vona tierra girando y la vieja Luna en lo alto y vuestro viejo drugo Alex todo odinoco en busca de su pareja. Y toda esa cala. Es un mundo grasño y vono y terrible, oh hermanos míos. Y así vuestro pequeño drugo les dice adiós. Y a todos aquellos que me acompañaron en esta historia les dejo profundos chumchums de música labial prrrrrrrr. Y que me besen los sharros. Pero ustedes, o hermanos míos, recuerden alguna vez a quien vuestro pequeño Alex fue. Amen. Y toda esa cala. ♣

** Páginas finales del capítulo 21. Traducción de Carlos Gamerro.*

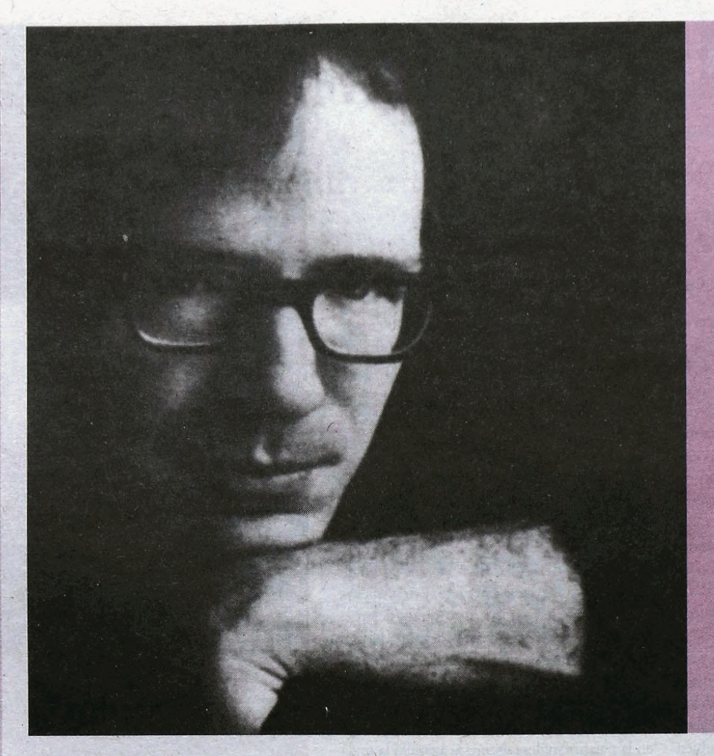
ESTE SÍ

El ciclo La Voz del Erizo (www.lavozdelerizo.com) cumple diez años. Para festejarlo, el próximo viernes 31 de mayo leerán poemas Diana Bellessi y Martín Rodríguez, y será presentado *Olivos*, el último libro de poemas de la promotora y coordinadora del ciclo, Delfina Muschietti. La cita es a las 20 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038). Delfina Muschietti, ganadora de la Beca Antorchas, profesora universitaria, editora de la *Obra completa* de Alfonsina Storni y traductora de Pier Paolo Pasolini (*La mejor juventud*), ha publicado además *Los pasos de Zoe* (1993), *El rojo Uccello* (1996), *Enero* (1999). De su cuarto libro, *Olivos*, reproducimos a continuación el siguiente poema.

Coda de enero

brucia il fresco sole
Pasolini

uno de esos días en los que sopla el silencio
cargado de rumor, nítida la luz, aire
transparente sobre el azul del cielo: en la
vereda el ronroneo sordo de los motores
que llevan agua a las cisternas, agua del
pozo de enero se cruza con el frescor de
la sombra cuando pega el sol, sonido de
las chicharras que sube y deslumbra el
mediodía: se encuentra aquí con el aire
entre las hojas de la rama de los árboles,
funde *i muretti* desbordados de laurel y
santa rita en las afueras de **Roma**, con la
rosa china del patio en **Entre Ríos**, con
el sabor limpio del aire de sal o arena
mediterránea y la luz a pleno del oasis:
verde que asalta por las rutas semidesérticas
de **Andalucía**, mientras el sol quemante
va muriendo al atardecer con el fresco
que llega en verano siempre un poco más
allá de todo límite



LA

POR RODRIGO FRESÁN

Lo anunciaba Martin Amis –un poco tarde, después de todo Proust y Joyce y Kafka ya habían estado allí– al principio de su *Experiencia*: la "Gran Autobiografía" como género destinado a marcar a fuego y papel el siglo XXI. Libros de construcción mixta y formatos alternativos donde se cuenta lo que pasó pero –a diferencia de lo que ocurre con la autobiografía o *memoir* clásica– también lo que pudo haber pasado, lo que no pasó, y lo que sucede en esa línea delgada pero larguísima que separa la *non-fiction* de la *fiction* y al escritor de lo que escribe.

Otra vez: de moda pero no tan novedoso. Los beatniks –fomentadores a pesar suyo de ese concepto tan *Made in U.S.A.* de "personalidad por encima del producto"– salieron al camino para reescribirse sin culpa imitados luego por Bukowski, quien prefirió hacer lo mismo pero quedándose en un bar. Norman Mailer puso en el aire sus *Advertisements for Myself*. Philip K. Dick se valió de novelas de ciencia-ficción para –antes de morir– predicar su propio y extraño evangelio galáctico. Julio Cortázar frenó por las autopistas de Francia. Philip Roth mutó rápido con sus meta-ficciones protagonizadas por su alter-ego Zuckerman. Saul Bellow venía apareciendo de a poco en novelas como *El legado de Humboldt* (hasta aparecer del todo en *Ravelstein*). Paul Auster investigaba el pasado de su familia en *La invención de la soledad* y –entonces, enseguida y ahora mismo– la avalancha: lo verdadero como territorio fértil para sembrar con las semillas de lo imaginario o, mejor todavía, novelizar la vida. Así, los *pastiches* de W. G. Sebald, Javier Marías, David Foster Wallace, los relatos verdaderos y *junkies* de Denis Johnson, Enrique Vila-Matas, Dave Eggers (que debutó y se hizo famoso con su humildemente titulada *Una historia asombrosa, conmovedora y genial*), Roberto Bolaño, Lorrie Moore y su relato sobre un bebé con cáncer, Alfredo Bryce Echenique, César Aira y su *Cumpleaños*, William T. Vollman, Javier Cercas, Richard Powers, Claudio Magris remontando *El Danubio* como si se tratara de su vida, Antonio Tabucchi apareciendo y desapareciendo como "Narciso" por entre las páginas del epistolar *Se está haciendo cada vez más tarde*, Paul Théroux y sus novelas "con escritor" o su recuento del duelo con Naipaul, Carlos Fuentes, quien acaba de publicar su autobiografía/ credo en orden alfabético *En esto creo*, y siguen las vidas y las obras.

En todas y cada una de ellas la pregunta parece ser: *¿qué es verdad y qué es mentira?* Y La respuesta es: *¿qué importa?*

CONFIESO QUE HE SUFRIDO

El recién aparecido *The Black Veil* –subtitulado como "Una memoria con digresiones", con portada de libro viejo y maltratado, Little Brown, U$S 25– es el libro de Rick Moody (Nueva York, 1961) que todos los seguidores de Rick Moody esperaban desde hacía tiempo sabiendo que tarde o temprano se sentaría a escribirlo. Y, finalmente, es el libro más complejo de Rick Moody (entendiendo por "complejo": menos "comercial" o "fácil de leer"). Y es una autobiografía, una autobiografía con trineo marca Rosebud.

El Rosebud de Moody es un célebre –si no el más célebre junto a "Wakefield"– relato del escritor pagano puritano Nathaniel Hawthorne: "The Minister's Black Veil", incluido al final de *The Black Veil* y protagonizado por un religioso de rostro permanentemente cubierto e inspirado –según informa Hawthorne en una nota al pie– "por la figura del Rev. Joseph Moody, de York, Maine".

El relato de Hawthorne –y una tan patológica como minuciosa investigación sobre el "clérigo Joseph Moody, de York, Maine", quien durante su juventud "mató a un amigo y desde ese día y hasta el día de su muerte escondió su rostro de la mirada de los hombres", *rewind*, hasta alcanzar el siglo XVII– es la viga maestra que sostiene el tejado de este libro de Rick Moody y que acaba siendo ni más ni menos que una profunda reflexión/ confesión sobre dar o no dar la cara del *American Man* y de un país muy aficionado a barrer la mierda debajo de una alfombra cada vez más cara.

La comparación con el *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov o con el *Mis rincones oscuros* de James Ellroy (el padre asesinado, la madre asesinada como "disparadores" del recuerdo) es aquí pertinente en tanto éste es un –otro– libro "con fantasma familiar" que cuenta una vida "anterior" desde una vida "posterior" en la que ya nada se puede hacer –ni se quiere hacer– para cambiarla porque, sin esa vida, jamás se habría producido este arte. A la hora de la verdad, Rick Moody –tipo sufrido y torturado de vida complicada, un escritor clara y gozosamente agonista– parece haber hecho lo mejor posible con lo peor que le ha pasado.

Previews autobíos podían detectarse ya en libros anteriores de Moody. Más o menos evidentes de *The Black Veil*, de manera velada en la novela grunge *Garden State* y en el "retrato de época" de *La tormenta de hielo*; mucho más evidentes en relatos cripto-autobiográficos recopilados en 1994 en *The Ring of Brightest Angels around Heaven* (los más formalmente interesantes; uno de ellos escrito en forma de lista de libros leídos a lo largo de los años, con notas al pie explicando los cómos, los cuándos, los dóndes) y en el 2000 en *Demonology* (los dos mejores, los que abren y cierran el libro); y en varios artículos o ensayos narrativos aparecidos en revistas como *Esquire* (donde se refirió a las facultades curativas de la oración religiosa) o en antologías como *Why I Write* (donde presentó un monólogo *à deux* supuestamente verídico junto a su madre a la hora de buscar, perseguir y encontrar los orígenes de su vocación).

En *The Black Veil*, Moody finalmente se asume como protagonista y cuenta su vida y la de varias de/generaciones de Moodys (en este sentido, más allá de sus innovaciones estilísticas, Moody no deja de ser un escritor norteamericano firmemente plantado dentro de una añeja tradición norteamericana donde se codea con otros clásicos predicadores de la familia sísmica como John Updike y John Cheever) y el modo en que Moody y Moodys se aman, se odian, se comprenden e intentan entenderse, por lo menos, un poquito.

(*Detalle personal y casi al margen pero no del todo*: cuando conocí a Rick Moody, Jef-

<

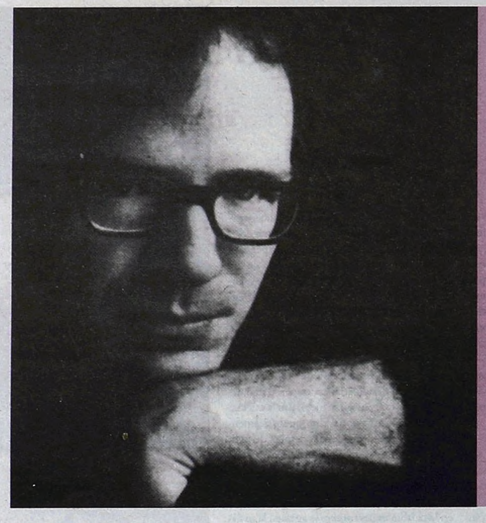
ESTE SÍ

El ciclo La Voz del Erizo (www.lavozdelerizo.com) cumple diez años. Para festejarlo, el próximo viernes 31 de mayo leerán poemas Diana Bellessi y Martín Rodríguez, y será presentado *Olivos*, el último libro de poemas de la promotora y coordinadora del ciclo, Delfina Muschietti. La cita es a las 20 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038). Delfina Muschietti, ganadora de la Beca Antorchas, profesora universitaria, editora de la *Obra completa* de Alfonsina Storni y traductora de Pier Paolo Pasolini (*La mejor juventud*), ha publicado además *Los pasos de Zoe* (1993), *El rojo Uccello* (1996), *Enero* (1999). De su cuarto libro, *Olivos*, reproducimos a continuación el siguiente poema.

Coda de enero

brucia il fresco sole
Pasolini

uno de esos días en los que sopla el silencio
cargado de rumor, nítida la luz, aire
transparente sobre el azul del cielo: en la
vereda el ronroneo sordo de los motores
que llevan agua a las cisternas, agua del
pozo de enero se cruza con el frescor de
la sombra cuando pega el sol, sonido de
las chicharras que sube y deslumbra el
mediodía: se encuentra aquí con el aire
entre las hojas de la rama de los árboles,
funde *i muretti* desbordados de laurel y
santa rita en las afueras de **Roma**, con la
rosa china del patio en **Entre Ríos**, con
el sabor limpio del aire de sal o arena
mediterránea y la luz a pleno del oasis:
verde que asalta por las rutas semidesérticas
de **Andalucía**, mientras el sol quemante
va muriendo al atardecer con el fresco
que llega en verano siempre un poco más
allá de todo límite



GÉNEROS: RICK MOODY Y LA NUEVA AUTOBIOGRAFÍA

LA PURA VERDAD

POR RODRIGO FRESÁN

Lo anunciaba Martin Amis –un poco tarde, después de todo Proust y Joyce y Kafka ya habían estado allí– al principio de su *Experiencia*: la "Gran Autobiografía" como género destinado a marcar a fuego y papel el siglo XXI. Libros de construcción mixta y formatos alternativos donde se cuenta lo que pasó pero –a diferencia de lo que ocurre con la autobiografía o *memoir* clásica– también lo que pudo haber pasado, lo que no pasó, y lo que sucede en esa línea delgada pero larguísima que separa la *non-fiction* de la *fiction* y al escritor de lo que escribe.

Otra vez: de moda pero no tan novedoso. Los beatniks –fomentadores a pesar suyo de ese concepto tan *Made in U.S.A.* de "personalidad por encima del producto"– salieron al camino para reescribirse sin culpa imitados luego por Bukowski, quien prefirió hacer lo mismo pero quedándose en un bar. Norman Mailer puso en el aire sus *Advertisements for Myself*. Philip K. Dick se valió de novelas de ciencia-ficción para –antes de morir– predicar su propio y extraño evangelio galáctico. Julio Cortázar frenó por las autopistas de Francia. Philip Roth mutó rápido con sus meta-ficciones protagonizadas por su alter-ego Zuckerman. Saul Bellow venía apareciendo de a poco en novelas como *El legado de Humboldt* (hasta aparecer del todo en *Ravelstein*). Paul Auster investigaba el pasado de su familia en *La invención de la soledad* y –entonces, enseguida y ahora mismo– la avalancha: lo verdadero como territorio fértil para sembrar con las semillas de lo imaginario o, mejor todavía, novelizar la vida. Así, los *pastiches* de W. G. Sebald, Javier Marías, David Foster Wallace, los relatos verdaderos y *junkies* de Denis Johnson, Enrique Vila-Matas, Dave Eggers (que debutó y se hizo famoso con su humildemente titulada *Una historia asombrosa, conmovedora y genial*), Roberto Bolaño, Lorrie Moore y su relato sobre un bebé con cáncer, Alfredo Bryce Echenique, César Aira y su *Cumpleaños*, William T. Vollman, Javier Cercas, Richard Powers, Claudio Magris remontando *El Danubio* como si se tratara de su vida, Antonio Tabucchi apareciendo y desapareciendo como "Narciso" por entre las páginas del epistolar *Se está haciendo cada vez más tarde*, Paul Théroux y sus novelas "con escritor" o su recuento del duelo con Naipaul, Carlos Fuentes, quien acaba de publicar su autobiografía/ credo en orden alfabético *En esto creo*, y siguen las vidas y las obras.

En todas y cada una de ellas la pregunta parece ser: *¿qué es verdad y qué es mentira?* Y La respuesta es: *¿qué importa?*

CONFIESO QUE HE SUFRIDO

El recién aparecido *The Black Veil* –subtitulado como "Una memoria con digresiones", con portada de libro viejo y maltratado, Little Brown, U$S 25– es el libro de Rick Moody (Nueva York, 1961) que todos los seguidores de Rick Moody esperaban desde hacía tiempo sabiendo que tarde o temprano se sentaría a escribirlo. Y, finalmente, es el libro más complejo de Rick Moody (entendiendo por "complejo": menos "comercial" o "fácil de leer"). Y es una autobiografía, una autobiografía con trineo marca Rosebud.

El Rosebud de Moody es un célebre –si no el más célebre junto a "Wakefield"– relato del escritor pagano puritano Nathaniel Hawthorne: "The Minister's Black Veil", incluido al final de *The Black Veil* y protagonizado por un religioso de rostro permanentemente cubierto e inspirado –según informa Hawthorne en una nota al pie– "por la figura del Rev. Joseph Moody, de York, Maine".

El relato de Hawthorne –y una tan patológica como minuciosa investigación sobre el "clérigo Joseph Moody, de York, Maine", quien durante su juventud "mató a un amigo y desde ese día y hasta el día de su muerte escondió su rostro de la mirada de los hombres", *rewind*, hasta alcanzar el siglo XVII– es la viga maestra que sostiene el tejado de este libro de Rick Moody y que acaba siendo ni más ni menos que una profunda reflexión/ confesión sobre dar o no dar la cara del *American Man* y de un país muy aficionado a barrer la mierda debajo de una alfombra cada vez más cara.

La comparación con el *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov o con el *Mis rincones oscuros* de James Ellroy (el padre asesinado, la madre asesinada como "disparadores" del recuerdo) es aquí pertinente en tanto éste es un –otro– libro "con fantasma familiar" que cuenta una vida "anterior" desde una vida "posterior" en la que ya nada se puede hacer –ni se quiere hacer– para cambiarla porque, sin esa vida, jamás se habría producido este arte. A la hora de la verdad, Rick Moody –tipo sufrido y torturado de vida complicada, un escritor clara y gozosamente agonista– parece haber hecho lo mejor posible con lo peor que le ha pasado.

Previews autobíos podían detectarse ya en libros anteriores de Moddy. Más o menos evidentes de *The Black Veil*, de manera velada en la novela grunge *Garden State* y en el "retrato de época" de *La tormenta de hielo*; mucho más evidentes en relatos cripto-autobiográficos recopilados en 1994 en *The Ring of Brightest Angels around Heaven* (los más formalmente interesantes; uno de ellos escrito en forma de lista de libros leídos a lo largo de los años, con notas al pie explicando los cómos, los cuándos, los dóndes) y en el 2000 en *Demonology* (los dos mejores, los que abren y cierran el libro); y en varios artículos o ensayos narrativos aparecidos en revistas como *Esquire* (donde se refirió a las facultades curativas de la oración religiosa) o en antologías como *Why I Write* (donde presentó un monólogo *à deux* supuestamente verídico junto a su madre a la hora de buscar, perseguir y encontrar los orígenes de su vocación).

En *The Black Veil*, Moody finalmente se asume como protagonista y cuenta su vida y la de varias de/generaciones de Moodys (en este sentido, más allá de sus innovaciones estilísticas, Moody no deja de ser un escritor norteamericano firmemente plantado dentro de una añeja tradición norteamericana donde se codea con otros clásicos predicadores de la familia sísmica como John Updike y John Cheever) y el modo en que Moody y Moodys se aman, se odian, se comprenden e intentan entenderse, por lo menos, un poquito.

(*Detalle personal y casi al margen pero no del todo*: cuando conocí a Rick Moody, Jeffrey Eugenides y Donald Antrim en 1997 en Providence, en la Brown University –célebre terceto mosqueteril de las nuevas letras norteamericanas– Moody, de lejos, parecía el más normal y feliz y relajado de los tres. Lo que habla muy mal de mis dotes a la hora de la observación de otras personas o muy bien de la pericia de Moody a la hora de esconder –o de haberse recuperado del todo– de la náusea roja y el vómito negro que apenas unos años después lanza desde las páginas de *The Black Veil*).

LA HERMANITA PERDIDA

El problema aquí es a quién le importa, quién tiene ganas, quién necesita leer un libro de Rick Moody sobre Rick Moody. Desde ya, casi seguro, a quienes han leído los libros anteriores de Rick Moody y a los que, de algún modo, *The Black Veil* sirve tanto como nota al pie así como Piedra Rosetta decodificadora de varios misterios y de adicciones y de crisis religiosas (Moody editó en 1997 la antología *Joyful Noise*, donde junto a varios de sus colegas generacionales reescribía y reinterpretaba los *Evangelios*) y de entradas y salidas y entradas en hospitales psiquiátricos.

Está claro que toda autobiografía (en especial una autobiografía escrita a los 40 años) estará "contaminada" por agentes narcisistas. Por definición, toda autobiografía es un ego-trip, claro. Pero la de Moody plantea complicaciones que, por ejemplo, no plantea el ya ilustre caso de la de Dave Eggers. Eggers –a diferencia de Moody– construye su tragedia casi apelando a los modales de la *situation comedy* televisiva (de hecho, hay momentos en que el lector casi escucha las risas grabadas) y, bajo tanta pirueta, apenas se esconde la noción de un producto perfecto: el libro de Eggers no es, finalmente, otra cosa que un manual de autoayuda increíblemente astuto y abierto a contener las vivencias más o menos similares –o completamente diferentes– de un hipotético lector. Es decir: el libro de Eggers es un libro generoso protagonizado por un antihéroe paradigmático.

El de Moddy, por lo contrario, es uno de los libros más egoístas –en el mejor y más profundo y artístico sentido de la palabra– jamás escritos: empieza y termina en Moody (un héroe trágico antes que un anti-héroe), U.S.A. es Moody, el mundo es Moody, el pasado es Moody (o Moodys) y al que no le guste lo siento mucho, no lo siento nada.

Y al que no le guste Hawthorne, también.

Es decir, mientras al libro de Eggers lo puede leer –y entender– cualquiera que sepa qué es *The Real World* de MTV más cierta in/ sensibilidad pop; el libro de Moody –además– requiere de un lector preparado, que maneje cierto material culto, historia de los Estados Unidos, nociones no tan básicas de literatura norteamericana y europea, y que, finalmente, acepte el hecho de que el gran agujero negro en la vida de Moody es la inesperada, incomprensible, insoportable muerte de su hermana (efemérides que no cierra ni cicatriza, ya anticipada como recurrente "Gran Tema" en los dos mejores relatos de *Demonology*), y que no hay acontecimiento más importante en la historia del universo que éste. Es decir: si el cuento de Hawthorne es el trineo en esta suerte de *Citizen Moody*, entonces la hermana de Moody es la bola de cristal y nieve que, al caerse y romperse, provoca el ponerse a pensar en Rosebud y escribir *The Black Veil*.

Para un lector preparado –alguien que acepte tanto el *dictum* de Moody de "posmodernismo sin dolor" y su declarado amor por el "excesivo" William Gaddis, así como lo trabajado de su prosa, curiosamente (o no tanto) mucho más despojada a la hora de contar su vida que cuando cuenta la vida de otros– no hay problema con nada de esto. En cambio, para un lector curioso que se arriesgue a conocer a Moody como joven paladín de las letras de su país, puede optar por salir corriendo espantado o, por lo menos, saltarse los capítulos documentales de la investigación histórica de Moody para leer nada más los más narrativos, los que cuentan su vida que –a la hora de la verdad– es mucho menos "divertida" que la de Eggers.

Pero, también, está mejor –mucho mejor– escrita.

TODA LA VERDAD

Moody teoriza: "Tal vez todo se reduzca a un caso en el que *ocultar sea esencial para la identidad*, una situación en la que, más allá de toda esta tendencia que nos lleva a entender a la realidad como parte del mundo del espectáculo y viceversa, acabaremos necesitando una parte nuestra que jamás será revelada. Así, cuanto más estemos envueltos en velos, capas que se niegan a ser reconocidas, telas adicionales de culpa y ocultamiento, podremos pensar que *toda memoir no es otra cosa que una ficción*, una narración ordenada, un *bildungsroman*, del mismo modo en que muchas ficciones no son otra cosa que memorias veladas. Y estas dos identidades, estas dos estrategias narrativas, mostrar y esconder, acabarán dependiendo una de otra y excluyéndose según sea conveniente".

The Black Veil –más allá de la figura del politraumático Moody como figura central– trata sobre los efectos nefastos de un país que vive de las apariencias y de lo que ocurre cuando uno de sus habitantes tropieza con sus líneas a la hora de aprenderse de memoria el guión preescrito por otros. Le pasó a Moody, quien pronto se descubrió insomne a la hora de hacer suyo el Sueño Americano y, no pudiendo cerrar los ojos, prefirió abrirlos al corazón de las tinieblas y a ese Kurtz criminal que todo hijo del Tío Sam lleva adentro y que estalla en Saigón o en Columbine: "No nos engañemos. Ser americano, ser un ciudadano del Oeste, equivale a ser un asesino", concluye Moody.

Una forma fácil de definir a *The Black Veil* sería la de "descenso a los infiernos de un joven atormentado por la culpa" con final más o menos feliz porque, se entiende, ponerlo por escrito, confesar, es el principio del retorno al buen camino en toda neo-autobiografía traumática. O algo así. O tal vez no. "Mi rol es el de saber todo lo que hay que saber y cómo recordarlo y aun así sobrevivir a ello", se despide Moody, exorcizado luego de diez años de pensar en este libro negro y luminoso.

O tal vez sea todo lo contrario: convertir en libro algo terrible es, también, volverlo duradero, exponerlo, entregarlo a los lectores y a las bibliotecas y ser un eslabón más en esta cadena y en esta ceremonia donde los escritores se ponen de rodillas y se golpean el pecho por su culpa, por su culpa, por su gran culpa.

Hay un riesgo –ya lo estamos padeciendo con libros como la incestuosa *El beso* de Kathryn Harrison, las *razzias* sexuales de Catherine Millet, ese novedoso subgénero que es la "Autobiografía con Salinger" o las memorias selectivas del viudo de Iris Murdoch– en esto de ponerse a explorar el trauma del pasado propio y familiar: generar demasiados libros más cercanos al bastardismo de la *true-story* que de la auténtica literatura, apelando al morbo de un lector entrenado más en los *reality-shows* que en los clásicos, un lector incapaz de comprender que toda buena ficción es, finalmente, *verdadera* en el sentido más noble y atendible de la palabra.

No es, no parece serlo, el caso de Moody, quien sabe que toda buena autobiografía deber ser una autopsia sin anestesia que acabe revelando las razones de una vida y no de una muerte, y quien cierra *The Black Veil* aconsejando un "Cubre tu rostro" con la tranquilidad y la satisfacción de quien sabe que ha hecho –por fin, por suerte– todo lo contrario. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO

LIBROS Y MEDIOS. La Agencia Española de Cooperación Internacional organiza el Foro "El libro en los medios de comunicación" que se desarrollará en el Centro Cultural de España (ex ICI: Florida 943) durante el miércoles 29 y el jueves 30 de mayo. Participarán el miércoles 29 de las mesas de trabajo sobre el libro en los medios audiovisuales (10 a 11.30 y 12 a 13.30) Claudio Villarruel, Jorge Guinzburg, Cristina Mucci y Jorge Halperín. Las sesiones, moderadas por Silvia Hopenhayn, están reservadas a editores y medios de comunicación. A las 19 del mismo día habrá una mesa redonda moderada por Sylvina Walger y en la que participarán J.J. Armas, Osvaldo Quiroga y Gustavo Alvarez Núñez. El jueves 30 de mayo, por la mañana, María Seoane, Héctor D'Amico, Martín Granovsky y Homero Alsina Thevenet, en sesiones reservadas a editores y medios de comunicación, se referirán, con moderación de Marcos Mayer, al libro en los medios de comunicación gráfica. A las 19 del mismo día hablarán Fernando Rodríguez Lafuente, Matilde Sánchez, Carolina Arenes y Emilio Fernández Cicco. La entrada a las mesas de las 19 es libre y gratuita.

ANIVERSARIO. En mayo, la revista *Todo es Historia* cumple 35 años y lo celebra con una producción especial, actividades y beneficios para sus lectores. El mensuario, autoconsagrado a "registrar la memoria nacional y a esclarecer el pasado en un tono pluralista, abierto y tolerante", presenta en su número aniversario un completo informe sobre la historia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (sus hombres, sus líneas jurisprudenciales y fallos ejemplares) firmado por Andrés Gil Domínguez. La revista anuncia, además, en el sello Alfaguara, una colección de cinco tomos con lo mejor de *Todo es Historia*. En www.todoeshistoria.com.ar puede consultarse la nómina completa de todos los artículos y autores publicados en sus 418 ediciones.

JUEZ Y PARTE. El escritor chileno Roberto Bolaño, que este año es candidato al Premio Nacional de Literatura de su país, calificó a su colega Isabel Allende, que también figura entre las candidatos al galardón, como "una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea escritora, es una escribidora". Que la autora de *La casa de los espíritus* venda millones de ejemplares de cada uno de sus títulos no es un argumento de peso para Bolaño: "En ese caso vamos a darle el Pulitzer a John Grisham o a Ken Follet. Eso es confundir el *hit parade* con la literatura. No tiene nada que ver una cosa con la otra". Bolaño también se refirió a la obra de otro de sus rivales en el Premio Nacional, el autor de *El cartero de Neruda*. "Antonio Skármeta es un personaje de la TV", dijo Bolaño. "Soy incapaz de leer un libro suyo, ojear su prosa me revuelve el estómago." El jurado que deberá dirimir en la cuestión está integrado por la ministra de Educación, Mariana Aylwin; el rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros; el presidente de la Academia Chilena de la Lengua, Alfredo Matus; un miembro del Consejo de Rectores y el último ganador del premio, el poeta Raúl Zurita. Menuda tarea les espera después de las declaraciones de Bolaño quien, de este modo, politizó la contienda. Habrá que esperar hasta agosto.

GÉNEROS: RICK MOODY Y LA NUEVA AUTOBIOGRAFÍA

PURA VERDAD

frey Eugenides y Donald Antrim en 1997 en Providence, en la Brown University –célebre terceto mosqueteril de las nuevas letras norteamericanas– Moody, de lejos, parecía el más normal y feliz y relajado de los tres. Lo que habla muy mal de mis dotes a la hora de la observación de otras personas o muy bien de la pericia de Moody a la hora de esconder –o de haberse recuperado del todo– de la náusea roja y el vómito negro que apenas unos años después lanza desde las páginas de *The Black Veil*.

LA HERMANITA PERDIDA

El problema aquí es a quién le importa, quién tiene ganas, quién necesita leer un libro de Rick Moody sobre Rick Moody. Desde ya, casi seguro, a quienes han leído los libros anteriores de Rick Moody y a los que, de algún modo, *The Black Veil* sirve tanto como nota al pie así como Piedra Rosetta decodificadora de varios misterios y de adicciones y de crisis religiosas (Moody editó en 1997 la antología *Joyful Noise*, donde junto a varios de sus colegas generacionales reescribía y reinterpretaba los *Evangelios*) y de entradas y salidas y entradas en hospitales psiquiátricos.

Está claro que toda autobiografía (en especial una autobiografía escrita a los 40 años) estará "contaminada" por agentes narcisistas. Por definición, toda autobiografía es un egotrip, claro. Pero la de Moody plantea complicaciones que, por ejemplo, no plantea el ya ilustre caso de la de Dave Eggers. Eggers –a diferencia de Moody– construye su tragedia casi apelando a los modales de la *situation comedy* televisiva (de hecho, hay momentos en que el lector casi escucha las risas grabadas) y, bajo tanta pirueta, apenas se esconde la noción de un producto perfecto: el libro de Eggers no es, finalmente, otra cosa que un manual de autoayuda increíblemente astuto y abierto a contener las vivencias más o menos similares –o completamente diferentes– de un hipotético lector. Es decir: el libro de Eggers es un libro generoso protagonizado por un antihéroe paradigmático.

El de Moddy, por lo contrario, es uno de los libros más egoístas –en el mejor y más profundo y artístico sentido de la palabra– jamás escritos: empieza y termina en Moody (un héroe trágico antes que un anti-héroe), U.S.A. es Moody, el mundo es Moody, el pasado es Moody (o Moodys) y al que no le guste lo siento mucho, no lo siento nada.

Y al que no le guste Hawthorne, también. Es decir, mientras al libro de Eggers lo puede leer –y entender– cualquiera que sepa qué es *The Real World* de MTV más cierta in/sensibilidad pop; el libro de Moody –además– requiere de un lector preparado, que maneje cierto material culto, historia de los Estados Unidos, nociones no tan básicas de literatura norteamericana y europea, y que, finalmente, acepte el hecho de que el gran agujero negro en la vida de Moody es la inesperada, incomprensible, insoportable muerte de su hermana (efemérides que no cierra ni cicatriza, ya anticipada como recurrente "Gran Tema" en los dos mejores relatos de *Demonology*), y que no hay acontecimiento más importante en la historia del universo que éste. Es decir: si el cuento de Hawthorne es el trineo en esta suerte de *Citizen Moody*, entonces la hermana de Moody es la bola de cristal y nieve que, al caerse y romperse, provoca el ponerse a pensar en Rosebud y escribir *The Black Veil*.

Para un lector preparado –alguien que acepte tanto el *dictum* de Moody de "posmodernismo sin dolor" y su declarado amor por el "excesivo" William Gaddis, así como lo trabajado de su prosa, curiosamente (o no tanto) mucho más despojada a la hora de contar su vida que cuando cuenta la vida de otros– no hay problema con nada de esto. En cambio, para un lector curioso que se arriesgue a conocer a Moody como joven paladín de las letras de su país, puede optar por salir corriendo espantado o, por lo menos, saltarse los capítulos documentales de la investigación histórica de Moody para leer nada más los más narrativos, los que cuentan su vida que –a la hora de la verdad– es mucho menos "divertida" que la de Eggers.

Pero, también, está mejor –mucho mejor– escrita.

TODA LA VERDAD

Moody teoriza: "Tal vez todo se reduzca a un caso en el que *ocultar sea esencial para la identidad*, una situación en la que, más allá de toda esta tendencia que nos lleva a entender a la realidad como parte del mundo del espectáculo y viceversa, acabaremos necesitando una parte nuestra que jamás será revelada. Así, cuanto más estemos envueltos en velos, capas que se niegan a ser reconocidas, telas adicionales de culpa y ocultamiento, podremos pensar que *toda memoir no es otra cosa que una ficción*, una narración ordenada, un *bildungsroman*, del mismo modo en que muchas ficciones no son otra cosa que memorias veladas. Y estas dos identidades, estas dos estrategias narrativas, mostrar y esconder, acabarán dependiendo una de otra y excluyéndose según sea conveniente".

The Black Veil –más allá de la figura del politraumático Moody como figura central– trata sobre los efectos nefastos de un país que vive de las apariencias y de lo que ocurre cuando uno de sus habitantes tropieza con sus líneas a la hora de aprenderse de memoria el guión preescrito por otros. Le pasó a Moody, quien pronto se descubrió insomne a la hora de hacer suyo el Sueño Americano y, no pudiendo cerrar los ojos, prefirió abrirlos al corazón de las tinieblas y a ese Kurtz criminal que todo hijo del Tío Sam lleva adentro y que estalla en Saigón o en Columbine: "No nos engañemos. Ser americano, ser un ciudadano del Oeste, equivale a ser un asesino", concluye Moody.

Una forma fácil de definir a *The Black Veil* sería la de "descenso a los infiernos de un joven atormentado por la culpa" con final más o menos feliz porque, se entiende, ponerlo por escrito, confesar, es el principio del retorno al buen camino en toda neo-autobiografía traumática. O algo así. O tal vez no. "Mi rol es el de saber todo lo que hay que saber y cómo recordarlo y aun así sobrevivir a ello", se despide Moody, exorcizado luego de diez años de pensar en este libro negro y luminoso.

O tal vez sea todo lo contrario: convertir en libro algo terrible es, también, volverlo duradero, exponerlo, entregarlo a los lectores y a las bibliotecas y ser un eslabón más en esta cadena y en esta ceremonia donde los escritores se ponen de rodillas y se golpean el pecho por su culpa, por su culpa, por su gran culpa.

Hay un riesgo –ya lo estamos padeciendo con libros como la incestuosa *El beso* de Kathryn Harrison, las *razzias* sexuales de Catherine Millet, ese novedoso subgénero que es la "Autobiografía con Salinger" o las memorias selectivas del viudo de Iris Murdoch– en esto de ponerse a explorar el trauma del pasado propio y familiar: generar demasiados libros más cercanos al bastardismo de la *true-story* que de la auténtica literatura, apelando al morbo de un lector entrenado más en los *reality-shows* que en los clásicos, un lector incapaz de comprender que toda buena ficción es, finalmente, *verdadera* en el sentido más noble y atendible de la palabra.

No es, no parece serlo, el caso de Moody, quien sabe que toda buena autobiografía deber ser una autopsia sin anestesia que acabe revelando las razones de una vida y no de una muerte, y quien cierra *The Black Veil* aconsejando un "Cubre tu rostro" con la tranquilidad y la satisfacción de quien sabe que ha hecho –por fin, por suerte– todo lo contrario. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO

LIBROS Y MEDIOS. La Agencia Española de Cooperación Internacional organiza el Foro "El libro en los medios de comunicación" que se desarrollará en el Centro Cultural de España (ex ICI: Florida 943) durante el miércoles 29 y el jueves 30 de mayo. Participarán el miércoles 29 de las mesas de trabajo sobre el libro en los medios audiovisuales (10 a 11.30 y 12 a 13.30) Claudio Villarruel, Jorge Guinzburg, Cristina Mucci y Jorge Halperín. Las sesiones, moderadas por Silvia Hopenhayn, están reservadas a editores y medios de comunicación. A las 19 del mismo día habrá una mesa redonda moderada por Sylvina Walger y en la que participarán J.J. Armas, Osvaldo Quiroga y Gustavo Alvarez Núñez. El jueves 30 de mayo, por la mañana, María Seoane, Héctor D'Amico, Martín Granovsky y Homero Alsina Thevenet, en sesiones reservadas a editores y medios de comunicación, se referirán, con moderación de Marcos Mayer, al libro en los medios de comunicación gráfica. A las 19 del mismo día hablarán Fernando Rodríguez Lafuente, Matilde Sánchez, Carolina Arenes y Emilio Fernández Cicco. La entrada a las mesas de las 19 es libre y gratuita.

ANIVERSARIO. En mayo, la revista *Todo es Historia* cumple 35 años y lo celebra con una producción especial, actividades y beneficios para sus lectores. El mensuario, autoconsagrado a "registrar la memoria nacional y a esclarecer el pasado en un tono pluralista, abierto y tolerante", presenta en su número aniversario un completo informe sobre la historia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (sus hombres, sus líneas jurisprudenciales y fallos ejemplares) firmado por Andrés Gil Domínguez. La revista anuncia, además, en el sello Alfaguara, una colección de cinco tomos con lo mejor de *Todo es Historia*. En www.todoeshistoria.com.ar puede consultarse la nómina completa de todos los artículos y autores publicados en sus 418 ediciones.

JUEZ Y PARTE. El escritor chileno Roberto Bolaño, que este año es candidato al Premio Nacional de Literatura de su país, calificó a su colega Isabel Allende, que también figura entre las candidatos al galardón, como "una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea escritora, es una escribidora". Que la autora de *La casa de los espíritus* venda millones de ejemplares de cada uno de sus títulos no es un argumento de peso para Bolaño: "En ese caso vamos a darle el Pulitzer a John Grisham o a Ken Follet. Eso es confundir el *hit parade* con la literatura. No tiene nada que ver una cosa con la otra". Bolaño también se refirió a la obra de otro de sus rivales en el Premio Nacional, el autor de *El cartero de Neruda*. "Antonio Skármeta es un personaje de la TV", dijo Bolaño. "Soy incapaz de leer un libro suyo, ojear su prosa me revuelve el estómago." El jurado que deberá dirimir en la cuestión está integrado por la ministra de Educación, Mariana Aylwin; el rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros; el presidente de la Academia Chilena de la Lengua, Alfredo Matus; un miembro del Consejo de Rectores y el último ganador del premio, el poeta Raúl Zurita. Menuda tarea les espera después de las declaraciones de Bolaño quien, de este modo, politizó la contienda. Habrá que esperar hasta agosto.

La Galera Encantada

Parece que la gente quiere entregarse a la escritura automática. Como escribir sigue siendo un placer al alcance de la mano, completamente indiferente a los avatares de la economía, podríamos hasta encontrarle un valor terapéutico al hecho de sentarse a escribir lo que sea, sino fuera por la sospecha (que sostendremos contra todo reclamo de moderación o toda opinión clínica en contrario) de que la escritura no es más que el síntoma de una enfermedad: la *grafomanía*. Que a algunas personas (los escritores) les vaya bien en la gestión de su enfermedad privada no es óbice para no advertir al común de los mortales de los riesgos a los que se exponen. Dicho esto, respondamos los reclamos de más ejercicios de escritura automática.

Gianni Rodari es un raro experto italiano en procesos de escritura que, en muchos de sus libros, propone excelentísimos ejercicios (para niños, jóvenes y adultos) destinados a perfeccionar esa herramienta (o arma, según se prefiera) que llamamos escritura y que es de lo más sofisticado que los hombres han conseguido inventar en su historia. Uno de esos ejercicios se llama "La galera encantada" y hace un uso moderado de la escritura automática para, precisamente, arrancar a los escribidores del lugar común, el tópico, la ideología burguesa, en fin, lo que se prefiera, pero que constituye, de un modo o de otro, la muerte de la escritura de verdad.

El ejercicio es así. Hay un grupo de personas (entre cuatro y veinte, digamos). Cada uno escribe en un papelito una palabra cualquiera (se puede restringir un poco el "cualquiera" y decir: cualquier sustantivo que designe un objeto de la vida cotidiana, por ejemplo, o lo que se prefiera). Si los integrantes son pocos tendrán que escribir dos palabras cada uno. Las palabras van a parar a una galera, donde se mezclan en dulce montón (en lugar de galera, se puede utilizar una boina, un pasamontañas o una bolsa de plástico). Los miembros del grupo, debidamente munidos de papel (puede ser reciclado, no es cuestión de ponerse dispendiosos) y un instrumento cualquiera de escritura, comienzan a escribir un relato. Después de haberse los escribidores entregado durante dos minutos (controlados por reloj) a la penosa tarea de evitar los clichés narrativos, el que ha quedado en custodia de la galera (y que no escribirá ni una línea), comienza a sacar, cada treinta segundos (o cuarenta, depende de la edad de los participantes), controlados por reloj, una por una, las palabras que los miembros del grupo escribieron previamente. La consigna es sencilla: esas palabras deberán incorporarse al relato en el orden y en el momento en que son leídas. Una vez agotadas las palabras, los miembros del grupo contarán con un minuto adicional para revisar el texto.

El resultado, lo verán, es un conjunto de relatos disparatados y, por eso mismo, frescos y llenos de sugerencias. El azar objetivo (el orden en que las palabras salen de la galera) habrá capturado y hecho trizas las conciencias atormentadas de los escribientes. Es cierto que los surrealistas pretendían mucho más, pero desautomatizar la producción narrativa bien puede mejorar el estado general de las letras argentinas.

D. L.

UN ARTE INTERMEDIO

LEYENDO FOTOS
Sara Facio
La azotea editorial
Buenos Aires, 2002
224 págs.



POR WALTER CASSARA

En el campo de la fotografía latinoamericana de los últimos cuarenta años, Sara Facio se destaca, entre otras cosas, por la práctica del retrato literario: muchas de las imágenes de los escritores que amamos y admiramos desde siempre (Borges, Cortázar, María Elena Walsh, Neruda) son el resultado de su cámara precisa y sutil.

De hecho, la primera exposición que dirigió y curó en la prestigiosa Fotogalería del Teatro General San Martín se llamó "El retrato: maestros contemporáneos", y estuvo consagrada a los precursores de este arte en la Argentina: Annemarie Heinrich (en cuyo estudio se inició Facio), Horacio Coppola, Grete Stern y Auguste Saderman.

"Si exceptuamos el ámbito de la publicidad, en el que el sentido sólo debe ser claro y distinto en razón de su naturaleza mercantil", dice Roland Barthes en un célebre y ya clásico ensayo sobre la mirada fotográfica, "la semiología de la fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas. Para el resto, para las 'buenas fotos' corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el objeto habla, que induce, vagamente a pensar".

Quizás *Leyendo fotos* podría pensarse como un autorretrato por escrito de Sara Facio. El libro es una selección de artículos periodísticos, crónicas de exposiciones, prólogos y comentarios bibliográficos que, distribuidos en cinco capítulos, intentan plantear el problema de la fotografía, desde la historia y la experiencia personal hasta la crítica de arte y el periodismo gráfico. Aquí pueden encontrarse notas dedicadas a maestros como August Sander, André Kertész y Diane Arbus, junto con intervenciones polémicas y reflexiones sobre los usos sociales de la fotografía y sus posibilidades artísticas. En todas las notas, la escritura de Facio se nos revela con un pulso ágil y firme que no vacila en aseverar que "toda la gama de usos de la fotografía es importante para la humanidad. Nada es banal. Hoy, sobre todas las definiciones, la fotografía es aliada de la vida en el más alto nivel de desarrollo". Juicio por de más optimista que equivale a decir que la fotografía es el mejor de los mundos posibles, y que hubiera silenciado a Walter Benjamin, pensador marxista que advirtió el carácter alienante y sombrío que la técnica fotográfica incorporaba a los modos artísticos de producción.

Nacida en 1932, Sara Facio es, además de fotógrafa, editora, crítica, curadora y periodista especializada. Desde 1968, año en que realizó *Buenos Aires, Buenos Aires* con textos de Julio Cortázar, ha publicado más de quince libros personales y otros tantos de recopilaciones, selecciones y reseñas históricas. A propósito de su obra, Pablo Neruda le escribió: "He conocido a todos esos escritores más por tus fotografías que por cuanto he leído sobre ellos". ♣

LA BIBLIA Y EL CALEFÓN

ESPACIOS MENTALES. EFECTOS DE AGENDA, 2
Eliseo Verón
Gedisa
Barcelona, 2001
190 págs.

POR MAXIMILIANO GURIAN

En la contratapa de *Efectos de agenda* (1999), una foto presentaba a Eliseo Verón como una versión moderna de "El Pensador" de Rodin: de perfil, con la mano izquierda cubriéndole la boca y el pulgar sosteniendo la gravedad de su porte, Verón observa, a través de las volutas de humo de un cigarrillo, el monitor de una computadora; la oportuna foto del reciente *Espacios mentales* lo muestra, en cambio, de frente, ante la misma pantalla que no vemos, hablando por teléfono mientras su mirada se pierde en el fuera de campo a nuestras espaldas: entre estos dos instantes, correlativos o no, es dable imaginar un cúmulo de reflexiones mediáticas, recuerdos personales y trivialidades cotidianas que se agolpan, caóticas, en el devenir mental del sociólogo. De aquel primer escrito persiste en el último, ya desde su irónica denominación de saga, el afán por auscultar las relaciones que tercian entre pensamientos y objetos disímiles.

Inscripta en los márgenes entre la coerción del calendario y la expresividad inmoderada del diario íntimo, la agenda configura el soporte privilegiado de la notación asistemática de lo actual. Verón ficcionaliza una vez más sus agendas personales y traza así una indagación doble acerca del presente de los medios de comunicación y de sus propias operaciones analíticas. Expande la escritura sumaria de la agenda para recorrer el conjunto de ideas que conforman los espacios mentales. Clasificadas conforme al tríptico de Peirce de estados, procesos y reglas, las trayectorias de dichos espacios se vigorizan cuando colisionan con lo inesperado, lo impensable dentro de sus coordenadas, lo ajeno al propio registro. Transitar estos efectos de agenda, definidos como una "gimnasia de ruptura de escalas", implica adentrarse en los mundos posibles que Verón elucubra para sí mismo.

Tras una introducción en donde pasa reseña a la recepción crítica de su libro anterior, Verón aborda un conjunto heterogéneo de temáticas. El relato de sus estadías en la casa de San Donato, un partido de bochas con Umberto Eco y la evocación nostálgica de un amor en Porto Alegre se barajan con el análisis pormenorizado de las inscripciones en una famosa lápida latina, consideraciones sobre los correos electrónicos colectivos, y una lectura de *Harry Potter* que suscita una ordinaria tipología de las relaciones entre los mundos narrativos. Desde ya, no faltan las reflexiones sobre su propia imagen, y la reproducción transfigurada de los axiomas de su semiótica social en la que Verón esgrime sus diferencias con la sociología de Bourdieu y los "profetas de la alienación" de la Escuela de Frankfurt.

Aun cuando no obture el cariz autobiográfico de los textos, Verón se narra en tercera persona y juega a ser otro a través de la escritura. De frente o de perfil, Verón concibe en *Espacios mentales* un modo singular de compilar textos misceláneos, de forjar un diálogo consigo mismo y de repensar los efectos colaterales del propio paradigma semiótico. ♣



CUENTA CONMIGO

LANÚS
Sergio Olguín
Norma
Buenos Aires, 2002
292 págs.

POR JONATHAN ROVNER

Por alguna extraña razón muchos escritores de novelas han abandonado la idea de que un gran relato deba ser, necesariamente, una buena historia bien contada. Muchos otros parecen detestar la idea de que la mejor materia prima para su proyecto narrativo pueda estar ocurriendo en este preciso instante, acá a la vuelta. Para Sergio Olguín, en cambio, un pacto de honor entre caballeros es el de los pibes de la esquina cuando eran chicos y un héroe legendario, aquel jovencito ambicioso que se fue a vivir a la Capital pero que ahora vuelve, en busca de justicia. Para *Lanús*, la novela, queda claro que no hacía falta ir más allá de Lanús, el lugar, para encontrar una encarnación del mal absoluto. Le basta con echar un vistazo al *modus operandi* de la Policía Bonaerense y las maldades cotidianas que enfrenta la gente común.

De un lado está Francisco, que va de Lanús a Buenos Aires con mil pesos robados a un mafioso, para el aborto de su novia. Francisco, ex jugador de El Porvenir, recientemente ingresado a los negocios del capo quinielero Tito, va a la Capital con su sentencia de muerte firmada: "Por mucho menos de mil habían matado a golpes a más de uno". El relato comienza con su muerte. Del otro lado está Adrián, ex jugador de las inferiores de Racing, ahora todo un diseñador viviendo en pleno centro, haciendo trabajos que le tira su tío, el funcionario corrupto. Adrián no había estado en casa para escuchar los mensajes desesperados de Francisco, el amigo de la infancia que una vez le había salvado la vida. La deuda con un pasado que retorna, el vacío existencial del tiempo presente, las ganas de hacer algo con la propia vida, aunque más no sea arriesgarla en defensa de un pacto celebrado a los nueve años: todos los caminos conducen al barrio.

"Lanús empieza en Avellaneda. Al cruzar el puente Victorino de la Plaza, al pasar sobre las aceitosas y nauseabundas aguas del Riachuelo ya se está en Lanús, aunque el catastro de la provincia de Buenos Aires indique que eso es Avellaneda. Alguna vez todo fue Barracas al Sur..." El recorrido personal de Adrián, de Lanús al centro de Buenos Aires y de allí de vuelta al barrio, del fútbol al diseño gráfico y del diseño a la quiniela clandestina, constituye también un testimonio de cierto recorrido histórico, sociológico y político de la Argentina de los últimos veinticinco años. Se trata de la reunión de un mundo dividido entre los que se fueron para no volver, los que intentaron irse y los que se quedaron para siempre. Un sistema en el que cada submundo es un territorio que se rige por su propio impulso, un mundo donde cada territorio está habitado por su propia mitología. La fundamental, según la hipótesis de Olguín, la que finalmente prevalece en las decisiones del protagonista, es aquella de la barra de amigos, inaugurada a los ocho años, entre excursiones a otros barrios, mascotas rescatadas de la perrera y peleas callejeras de todo tipo. Es el pacto ofensivo-defensivo celebrado a los nueve años contra una barrita vecina, el que se sobrepone en la moral de estos muchachotes, naturalmente devenidos patoteros, por sobre la perversa máquina, extorsiva y asesina, articulada por la Policía Bonaerense y sus capos de barrio.

Los buenos y los malos, sí; el héroe y los avatares de su lealtad, también. Entre el policial negro y el *Bildungsroman*, Lanús nos devuelve a una idea perdida y por momentos añorada, algo de lo que necesariamente debía ocurrir en toda buena novela. Un relato, una historia atrapante, bien armada, con personajes creíbles que enfrentan conflictos posibles. ♣

PESSOA Y SUS PRECURSORES

ERÓSTRATO Y LA BÚSQUEDA DE LA INMORTALIDAD
Fernando Pessoa
Trad. Santiago Llach
Emecé
Buenos Aires, 2001
164 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

¿Para qué escribir libros? ¿Qué sentido tiene la obra de un escritor sino hacer de él una celebridad, una estrella indeleble en la constelación de la cultura? Estas son quizá las preguntas fundamentales que subyacen a *Eróstrato*, un inédito tardío de Pessoa escrito en inglés hacia 1929 y hallado, luego de su muerte en 1935, en el Sobre 96 del famoso baúl que posibilitó –con sus miles de papeles mecanografiados– el reconocimiento póstumo de su autor. Preguntas que, bajo la invocación del griego que incendió el Templo de Artemisa en Efeso por afán de inscribir su nombre en la historia, sobrenadan entre los fragmentos del ensayo como lo no dicho o lo implícito en la reflexión de Pessoa sobre el poder de la literatura para vencer a la muerte y al tiempo.

Aceptado esto, la primera regla consistiría en escribir breve. La segunda, variado (como el mismo Pessoa). De lo contrario, unos pocos libros. Sobre todo, huir de la literatura periodística, rápida, irreflexiva, shockeante, dedicada a la época. La posteridad prefiere los escritores concisos; la inmortalidad, aquellos que justamente han sido críticos de su tiempo o a quienes sus contemporáneos no comprendieron. Según Pessoa, lo que caracteriza al genio literario es la inadaptación a su medio. Más todavía: la fama literaria de hoy excluye el éxito en el porvenir, la consagración de los suplementos culturales anula la posibilidad de la gloria póstuma. Sin embargo, hay algo todavía más cruel para este apetito de inmortalidad por la literatura: en el futuro, los mecanismos de consumo cultural de la modernidad cada vez más condensarán (o reducirán) las grandes obras en unos pocos textos, unas pocas obras muestras. De ahí las exigencias de brevedad y variedad, de perfección y concisión para quien pretenda perdurar, sobresalir entre la competencia (en aumento naturalmente) de los escritores muertos.

La mezcla de pensar el propio pensamiento, con la espontaneidad, la originalidad y la inactualidad, parece para Pessoa el cóctel básico para que un escritor aspire a la posteridad, a figurar en alguna antología con Coleridge o Poe. Todo eso por una promesa, la remota posibilidad de permanecer en la memoria de los hombres, de trascender incluso la propia cultura hacia un más allá inimaginable. Eternidad suprema, cielo de la literatura, que Pessoa acaricia desde una especie de mirada bifronte: hacia los escritores que lo precedieron y hacia el estadio decadente de la civilización occidental. No más, quizá, esta reflexión sobre la inmortalidad literaria, que un consuelo para un poeta prácticamente ignorado en vida, que había publicado apenas un libro. También quizá un modo de comprenderse, de encontrar un arcano de salvación para esa pasión ardiente de la literatura. Nada más quizá que una apuesta. Desde la posteridad, a la que según Pessoa pertenece el genio literario, no cabe sino celebrarlo. ♣

POLÍTICA

19 Y 20. APUNTES PARA EL NUEVO PROTAGONISMO SOCIAL
Colectivo Situaciones
Ediciones de Mano en Mano
Buenos Aires, 2002
224 págs.

Dará la historia su veredicto acerca de si los acontecimientos desencadenados a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001 constituyen un punto de inflexión en la política de este *después*. Modalidades tradicionales de representación, contubernio, saqueo, clientelismo y cohecho han sido (son) puestos en jaque por novedosas formas de protagonismo social (las asambleas barriales), reciclados (los escraches a bancos, genocidas y políticos) o renovados (el movimiento piquetero y de desocupados) según la praxis de la horizontalidad. Vorágine que acelera los sucesos dentro de la dialéctica del poder frente al conjunto de la sociedad civil, hace estallar tanto categorías como paradigmas convencionales.

¿Cómo pensar lo que pasó, lo que pasa? *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social* precisamente aproxima un manojo de herramientas que convierten a este libro en un formidable artefacto destinado a agitar las neuronas. A diferencia de las epistemas que proponen una exterioridad con respecto a su objeto de estudio, el Colectivo Situaciones dispara líneas de pensamiento desde el seno mismo del acontecimiento. Lejos de elucubrar en la clandestinidad de la secta, el Colectivo (Eduardo Fontana, Natalia Fontana, Verónica Gago, Mario Santucho, Sebastián Scolnik y Diego Sztulwark) propone una producción conjunta en correlato a los nuevos tipos de intervención en el ámbito político y social sobre el que, a la vez, reflexionan y son parte. Pese a provenir de un ámbito académico (la agrupación El Mate de la UBA), Situaciones baraja autores y marcos teóricos sin prejuicios ni lenguajes de pretensiones objetivistas. Una ética que reconoce sus raíces en Spinoza sin descuidar Foucault, Deleuze, Cooke, Gramsci, Negri, Badiou, Lacleau, Lacan o el Subcomandante Marcos, confiere una flexibilidad que les habilita el notable gesto de modestia de convocar a otras voces. Poco habitual, por cierto, entre los intelectuales vernáculos. De tal modo, el filósofo León Rozitchner y el sociólogo Horacio González intervienen con la crónica personal de los hechos convocantes. Los redactores de la revista política *La Escena Contemporánea* aportan su punto de vista, que complementa y contrasta con las reflexiones de los participantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano o de la Comunidad Educativa Creciendo Juntos. En esta senda, la paradoja que cuestiona el sistema representativo desde la misma representación es destacada por un representante como el diputado Luis Zamora.

Cada una de estas intervenciones se encuentra precedida por un breve ensayo donde el Colectivo pormenoriza su parecer, con afán de trascender el mero gesto testimonial. Nociones como "subjetividad" o "marginación autoafirmada" abren campos de debate, no menos que caracterizar de "insurrección" la revuelta de diciembre último o situar ahí el fin simbólico de la dictadura militar. Pero es seguramente ahí donde *19 y 20* encuentra su mayor fuerza. En el magma de publicaciones con infatuación de crónica objetiva, seudo iluminación académica o simple superficialidad fascistoide, la propuesta del Colectivo Situaciones apunta a responder "qué es lo que hacemos con lo que hicimos", cómo se formula "la elaboración del legado antes que la aceptación pasiva de la herencia".

JORGE PINEDO



Y el mundo será Tlön

Los *Textos recobrados 1931-1955* que, al final del año pasado, incorporaron al formato libro los textos de Borges que permanecían dispersos (varios de ellos, modestamente, recuperados por *Radarlibros*) permiten ingresar a su obra por una puerta que conecta la realidad con la ficción (sin que se sepa muy bien qué es cada cosa, hoy menos que nunca).

POR ARIEL SCHETTINI

Que la obra de Borges continúe acumulándose, aumentando, reproduciéndose ilimitadamente, es algo que no puede sorprender a nadie. Estaba en las mismas palabras de Borges, en sus personajes, en sus mundos, esa especie de multiplicación continua de la literatura. Fue él mismo quien creó una especie de monstruo voraz y reconfortante que va alimentándose de todo lo que ve, que se disuelve en todo lo que toca, que contamina todo lo que se dice: a ese monstruo él lo llamó literatura.

De modo que en la incesante edición de sus obras, parceladas y etiquetadas de modos diversos, hay que ver algo más que un mero ardid editorial para seguir vendiendo una de las pocas marcas de rentabilidad asegurada y riesgo mínimo de la literatura argentina. Hay que leer una especie de sueño realizado o de puesta en práctica de aquello que las palabras mismas de Borges nos auguraban y se auguraban para sí: la literatura como una garantía de eternidad (no de las personas, sino de la imaginación). Ahora el monstruo, a pesar de sí mismo, se llama Borges.

Y es que cuando Borges se burlaba de quienes llamaban a sus textos una "obra" no se trataba de un gesto de falsa humildad, sino de una descripción estricta de su trabajo, que está completamente escrito contra la idea de "obra" (y mucho más contra la idea de *Obra completa*), porque no se puede entender sino a partir de la recombinación, el fragmentarismo, la repetición, el *collage* (de otros, de sí mismo) y la idea romántica de que la literatura no es más que un diálogo, como un reactivo puesto sobre las palabras para que produzcan otra cosa más.

No hay más que ver la diversidad de los temas tratados en estos *Textos recobrados 1931-1955*, sólo comparable con el capricho con el que se dictan sentencias sobre los libros más inverosímiles o las películas más olvidables, que llevados por la prosa de Borges parecen interesantes (cuando no necesarios). En el mismo libro se dice que la película *King Kong* tiene un problema de ángulo de la cámara, se discute la relación entre Nietzsche y el antisemitismo, se recorren los avatares del género gauchesco o de la literatura policial y se narra un compendio de la literatura portuguesa desde sus orígenes hasta fines del siglo XIX; hay notas, conferencias, poemas, traducciones. Y no porque sea una compilación de otros es más o menos caleidoscópica que los propios libros de Borges.

Ese efecto "Aleph" de su literatura fue explicado por él mismo cuando trata de definir la figura retórica "enumeración caótica": se trata de construir un grupo de imágenes que por efecto de la yuxtaposición más o menos azarosa genere la percepción de una serie cósmica, y esa relación entre el orden y el desorden puede muy bien ser trasladada a la yuxtaposición de lo fragmentario que provoca una idea de totalidad. Allí donde hay miscelánea, Borges muestra enciclopedia.

Pero esta compilación también nos permite ver otra faceta de Borges, acaso menos estudiada y, posiblemente, menos exitosa: Borges como intelectual. Si podemos decir que el intelectual es aquel personaje que, separado de sus tareas específicas y profesionales, interviene efectivamente sobre el campo social, es en estas notas de diarios y revistas donde es posible encontrar a ese Borges.

Su preocupación por el antisemitismo creciente en nuestro país como mímesis del europeo, sus incesantes burlas al nacionalismo chauvinista argentino, las consideraciones sobre la trama urbana de subterráneo en Buenos Aires, el uso del sombrero o la censura teatral, permiten leer en estos *Textos recobrados 1931-1955* el origen de aquel Borges que conocimos viejo y famoso, que se permitía opinar, rotundamente y a su antojo, sobre el fútbol, la dictadura militar, la democracia, la moda, la arquitectura de Buenos Aires, etcétera.

Ese aspecto de Borges (tan diferente en este punto a su amigo Bioy, por establecer una comparación nítida), muchas veces queda opacado por la luminosidad de sus ficciones y ensayos literarios. Aunque Borges lo protegió y lo alimentó en incursiones en revistas frívolas y probablemente lo usara como garantía de su popularidad y de su llegada a un público que excedía al de sus lectores. Eso lo volvió un personaje, y lo convirtió, paradójicamente, en uno de los más grandes mitos. Miró la realidad argentina y su vida cotidiana con las mismas técnicas con las que inventó ficciones, y con ello definió a los argentinos. Pero entender ese pasaje entre ficción y realidad como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" era parte de sus destrezas; y también ello se sigue reproduciendo.

Como si hicieran falta pruebas para sostener el argumento, puede leerse en la "Nota del editor" (pág. 8) de estos mismos *Textos recobrados*, la frase: "No hemos podido obtener la nota de cine 'Cromwell: el poderoso' de la revista *Urbe* (sic), 1930, cuya traducción al francés fue publicada en...".

Esto quiere decir, entonces, que hay un capítulo de la vasta enciclopedia "Borges" que aparece y desaparece de acuerdo con su conveniencia y su voluntad. Evidentemente, hay un lugar donde sí existe, donde sí fue publicada, pero es de acceso imposible. Aunque el editor de los *Textos recobrados* no lo diga, todos lo sabemos: es en Tlön donde esta obra puede recuperarse, y explica algo secreto de la obra del mismo Borges que jamás vamos a entender. Porque vuelve sobre su magia como un gato sonriente que puede aparecer, desvanecerse y vuelve para decirnos algo más que se había olvidado, pero que queda en su memoria. ♣